

Елена Хайченко

Образ постороннего в ирландской драме XX–XXI вв.

Тема постороннего войдет в контекст европейского искусства вместе с одноименным романом Альбера Камю, напечатанным в 1942 году. Наряду с появившимся вскоре «Мифом о Сизифе», «Посторонний» будет воспринят как декларация идей европейского экзистенциализма, хотя сам Камю не отождествлял себя полностью с этим направлением. О связи Камю с экзистенциальной философией одним из первых заговорит Ж.-П. Сартр в статье «Объяснение “Постороннего”» (1943), сказав, что «“Посторонний” – роман о разрыве, о разладе, об отчуждении»¹.

1. «Господин Антихрист»

Герой романа, лишенный имени и обладающий лишь фамилией – Мерсо, и сегодня будоражит сознание читателей, вызывая множество вопросов и возбуждая самые противоречивые эмоции. Человек, равнодушный и к любви, и к смерти, лишенный тени честолюбия, добровольно приемлющий отупляющее однообразие унылой повседневности, не способный на сильные проявления чувств, он с самого начала обособлен автором, отделен от окружающих. «Посторонний», «Чужой», «Незнакомец» (под этими названиями повесть Камю появится в многочисленных переводах на другие языки), по словам Ж.-П. Сартра, он «не добр и не зол, не нравствен и не безнравствен. О нем нельзя судить в подобных категориях: он принадлежит к совершенно особой породе, которую автор обозначает словом абсурд»². Абсурд же, представленный в романе Камю, в понимании Сартра, – это «разлад между человеческой жаждой единения с миром и непреодолимым дуализмом разума и природы, между порывом человека к вечному и конечным характером его существования, между “беспокойством”, составляющим самую его суть, и тщетой всех его усилий»³.

При всей отстраненности в герое Камю есть и то, что достойно восхищения: полное отсутствие лицемерия и лживости, внутренняя целостность и органическая неспособность играть по навязанным ему правилам. В нем есть что-то от того скромного и неприметного обывателя, каким спустя годы окажется любимый герой Э. Ионеско – Беранже, способный, тем не менее, противостоять повальной мании оносороживания. Просто потому, что ему не дано стать другим, а за это порой приходится платить своей жизнью. Ведь и Сартр в своем эссе говорит, в сущности, о том же: «Посторонний, которого он (Камю. – Е.Х.) стремится изобразить, – это как раз один из тех простодушных, которые вызывают ужас и возмущают общество, потому что не принимают правил его игры»⁴.

Так кто же он – человек, не проливший слез на похоронах своей матери, совершивший убийство и искренне не раскаявшийся в нем? «Господин Антихрист», как называет Мерсо возмущенный его неверием следователь? Или «единственный Христос, которого мы заслуживаем», как определяет его сам автор? Во всяком случае, относительно того, чему чужд господин Мерсо, сомневаться не приходится. Он «осужден за то, что не играет в игру окружающих. В этом смысле он чужд обществу, в котором живет. Он бродит в стороне от других по окраинам жизни



Афиша фильма Л. Висконти «Посторонний». 1967

частной, уединенной, чувственной. Он отказывается лгать... Он говорит то, что есть на самом деле, он избегает маскировки, и вот уже общество ощущает себя под угрозой⁵. Отсюда и рождается тот абсурд, который, по словам Ж.-П. Сартра, есть «одновременно и сам порядок вещей, и его ясное осознание некоторыми людьми»⁶.

Повесть Камю распадается на две части. Первая из них заканчивается описанием преступления Мерсо, вторая повествует о преступлении, творимом обществом против неугодной ему личности. Показательно, что побудительной причиной бессмысленного и глупого убийства, совершенного героем Камю, становится изнурительный зной алжирского полдня. В фильме «Посторонний», снятом Лукино Висконти в 1967 г., где г-н Мерсо обретет не только имя собственное – Артур, но и облик одного из самых харизматичных актеров европейского кино – Марчелло Мастроянни, мы увидим и пылающий жаром песчаный пляж, и текущий по лицу актера пот, и отраженный солнцем блеск стали, ослепляющий Мерсо и заставляющий его выстрелить в обнажившего нож араба. Преступление случайно, но оно же – проявление давно караулившей его закономерности. Показательно, что в один год с фильмом

Л. Висконти на экраны выйдет «Царь Эдип» Пьера Паоло Пазолини, где сцена убийства Эдипом Лая представлена словно зримая цитата из «Постороннего» А. Камю. Ослепительный свет и беспощадный жар солнца заставляют Эдипа совершить то, что предначертано роком. И в этом фильме перед нами возникает случайность, выражаяющая железную волю судьбы. Ведь Эдип – он тоже из числа «посторонних». Чужой и в Коринфе, и в Фивах, царь без земель и без подданных, подобно сартровскому Оресту из «Мух».

2. «Легкая игра с серьезными вещами»

История человека, отпавшего от общества и сначала бессознательно, а затем и сознательно противопоставившего ему себя, на самом деле начинается отнюдь не с экзистенциального искусства. Скорее она закономерно и последовательно к нему приходит. Уже в новой европейской драме, заявившей о себе на рубеже XIX–XX вв., появляется герой, бросающий вызов тому, что основоположник новой драмы Г. Ибсен называет «сплоченным большинством». Конфликт человека со средой – равнодушной и оголтелой, всегда готовой наказать неугодную ей личность, – одно из важных открытий драматургии этого периода.

Герой пьесы Ибсена с показательным названием «Враг народа» (1882) – врач небольшого норвежского курортного городка – совершает важное открытие: целебные источники, привлекавшие в город множество гостей, отравлены болезнетворными бактериями. Падкая до сенсаций пресса готова поддержать доктора в его правдолюбивых устремлениях. Но вскоре не только отцы города, но и обыватели поймут, что прокладка нового водопровода потребует времени и сильно ударит по карману, поэтому куда дешевле замолчать случайно открывшуюся правду. Вот так доктор Стокман из радетеля и патриота в одночасье превращается в чужого, постороннего, которого необходимо раздавить или изгнать. В финале пьесы потерявший работу, лишившийся жилья, ставший изгоем доктор Стокман принимает решение остаться в родном городе. Однако каков будет исход его поединка со сплоченным большинством, остается неизвестным.

Правда, в отличие от «постороннего» XX в., герой Ибсена еще окружен ореолом романтического донкихотства. Повествование носит ярко выраженный публицистический характер. Однако само движение драматической коллизии от слов Фогта – старшего брата доктора: «Отдельному человеку приходится, в самом деле, подчиняться интересам

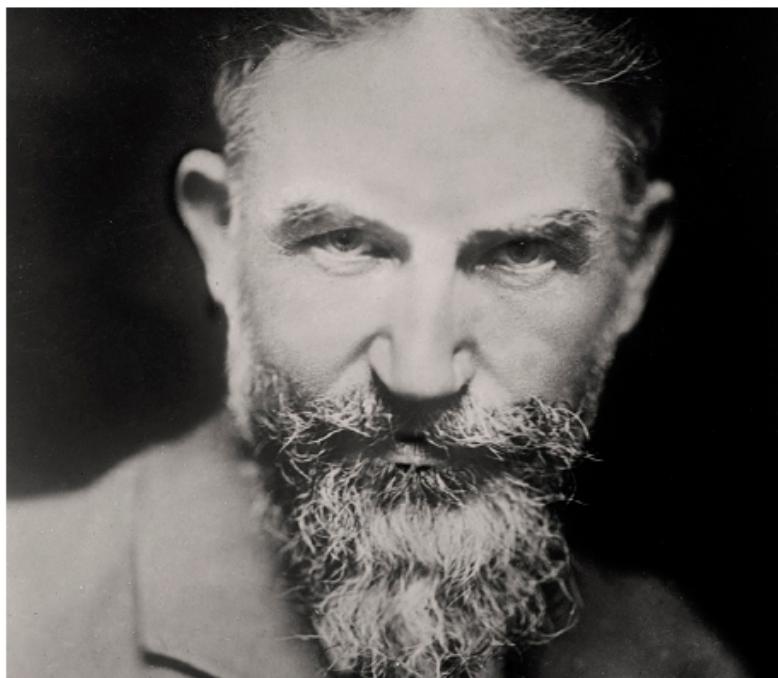
целого или, вернее, подчиняться властям, кои стоят на страже общего блага»⁷, – к финальным выводам самого Стокмана: «Большинство никогда не бывает право... Самый сильный человек на свете – это тот, кто наиболее одинок!»⁸ – приближает Ибсена к экзистенциальному искусству. Не случайно уже современники видели в его творчестве мотивы, близкие философским идеям С. Кьеркегора. И хотя сам Ибсен скептически относился к подобного рода параллелям, нельзя не заметить, что присущая его героям «воля к свободе – наперекор давящей, изнурительной необходимости, вопреки сплоченному большинству»⁹, безусловно, близка одному из главных постулатов Кьеркегора: «Влече́ние к свободе заставляет его [человека. – Е.Х.] выбрать себя самого и бороться за обладание выбранным как за свою душу»¹⁰.

Несмотря на все очевидные различия, в герое Ибсена уже угадываются черты «постороннего» XX в. Он всегда «незнакомец», «пришелец» или «чужой». Ведь и доктор Стокман возвращается в родной город после многих лет, проведенных на севере Норвегии. Конфликт со сплоченным большинством неизбежно приводит героя к судилищу и казни, гражданской, как в случае с доктором Стокманом, или реальной, как в случае с персонажем Камю. Да и символ веры у них остается общим. Как сказано в «Мифе о Сизифе», «единственная правда – это непокорство».

В эссе «Квинтэссенция ибсенизма», напечатанном в 1891 г., англо-ирландский драматург Б. Шоу (1856–1950), приветствуя в лице Ибсена прародителя театра доктрины и создателя нового типа драмы – драмы-дискуссии, тем самым утвердит и социальную направленность своего собственного творчества, правда, как вскоре станет ясно, более философичного и парадоксального, чем у норвежского писателя.

Одноактная пьеса «Разоблачение Бланко Поснета» не принадлежит к числу наиболее известных и репертуарных драм Б. Шоу. Да и сценическая судьба ее с самого начала складывалась непросто. Написанная в 1909 г. пьеса была признана богохульной и попала под запрет. Ее первая постановка состоялась не в Англии, а в Ирландии, на сцене дублинского *Abbey Theatre*, который Шоу считал лучшим в те годы театром на Британских островах.

Жанровое обозначение пьесы «проповедь в жестокой мелодраме» заставляет усомниться в искренности драматурга. Уж в чем в чем, а в мелодраматизме ироничного и беспощадного в своих сарказмах Шоу никак не заподозришь. И хотя действие пьесы разворачивается в Новом Свете, по мнению Шоу, зараженном все теми же, старыми, пороками,



Джордж Бернард Шоу.
1900

с самого начала становится понятно: нас приглашают принять участие в интеллектуальной игре, где речь пойдет о добре и зле, а полем битвы окажутся душа и сердце человека.

События этой одноактной пьесы не выходят за пределы уже знакомой нам ситуации суда, в исходе которого, казалось бы, сомневаться не приходится, поскольку первая реплика пьесы звучит так: «По-моему, если человек украл лошадь, так он на все способен»¹¹. Укравший лошадь, или вернее, подозреваемый в этом преступлении, – это и есть главный герой пьесы – Бланко Поснет, приговор которому с первой минуты предрешен. Ведь он не просто украл лошадь, он украл лошадь самого шерифа, а тот, как известно, «не боится расстреливать и вешать». Ситуация, правда, оказывается совсем не однозначной. В ходе разбирательства выясняется, что шериф одолжил лошадь молодому Страпперу, а тот дал ее на время проповеднику Дэниелсу, таким образом, Бланко, уводя лошадь, был уверен, что она принадлежит его брату. Однако доверия ему все равно нет, и поблажки он также не заслуживает.

По словам Шоу, Бланко – «хулиган по всем признакам». И хотя в момент задержания лошади при нем не было, вина подсудимого сомнения не вызывает. «Конокрад!», «Лжец!», «Линчуйте его!», «Сожгите его на костре!» – вопят мирные обыватели, жаждущие немедленной расправы. Между тем сам герой остается грустно-скептичен по отношению к происходящему. Он дерзок и насмешлив, бросая вызов окружающим:



«Разоблачение Бланко Поснета». Сцена из спектакля.
Abbey Theatre. 1913

«Ну что ж, меня вы нашли, а лошадь так и не отыскали. Если б я ее украл, я бы ехал на ней верхом. Да за это время след бы мой давно простыл, если бы я ехал на его лошади»¹². Для тех, кто вершит суд, это временное осложнение. Ведь старшина присяжных хоть и не сомневается в вине Бланко Поснета, хочет повесить его как следует, по закону. Да и Шериф уверен, что приговор должен быть строгим, но справедливым. Правда, на вопрос Бланко, что же такое справедливость, отвечает: «Справедливость – это когда вешают конокрадов»¹³.

Не пренебрегая приметами бытового правдоподобия и психологическими мотивациями, Шоу строит свою пьесу как интеллектуальную шараду, разгадать которую предлагается как действующим лицам пьесы, так и зрителям. С одной стороны, перед нами история двух братьев, один из которых – отпетый пьяница – вдруг обратился, раскаялся, стал проповедником, но так и не научился жить в соответствии с проповедуемыми им принципами. Он присвоил себе наследство родителей, отказав дать младшему брату даже медальон с волосами матери, что и заставило последнего в отместку украсть у него лошадь. С другой стороны, перед нами история хулигана и нечестивца, неожиданно обнаружившего в своей судьбе не иначе, как промысел божий. Правда, бог этот необычен, по словам Бланко Поснета, «он придет, яко тать, в ноши, – как вор, как конокрад»¹⁴.

Называя пьесу «жестокой мелодрамой», Шоу, безусловно, подсмеивается над своей публикой, а заодно и над привычными штампами расхожих мелодрам. Герой мелодрамы – лишь песчинка мироздания, несомая по волнам рока. Таким воображает себя Бланко Поснет, еще не сознавая, что творцом своей судьбы стал он сам. «Я раскланялся с богом и отлично обходился без него, – утверждает он. – Но он поймал меня, в конце концов. Он одержал верх, поскольку меня повесят»¹⁵.

Переломным моментом пьесы становится появление той самой лошади, которую приводит незнакомая женщина. Она говорит, что взяла эту лошадь, чтобы спасти своего ребенка, задыхавшегося от крупса. Но ребенок умер, и теперь она сомневается в справедливости бога. Кто же дал ей эту лошадь – вот вопрос, ответ на который должен стать разоблачением или оправданием Бланко Поснета. И тут показания женщины и Бланко совпадают полностью. «... я не из таких. Чего ради я полез бы в петлю из-за чужого ребенка!»¹⁶ – утверждает обвиняемый. И женщина соглашается: «Тот был недобрый человек с виду. Он проклинал меня, проклинал ребенка... а потом отдал мне лошадь и ушел, а сам и смеется, и плачет, будто семь чертей в нем сидит»¹⁷.

Парадоксальность ситуации, выстроенной драматургом, заключается в стремлении доказать, что путь к истине порой лежит через ложь, а казнь конокрада не всегда становится венцом справедливости. Так кто же украл эту лошадь? Последняя возможность узнать правду – это выслушать показания свидетелей. Их двое. Женщина, которая утверждает, что Бланко Поснет здесь ни при чем и даже предлагает повесить ее вместо него. И деревенская жрица любви Фими Эванс, напротив, уверяющая, что видела его тем утром на лошади. Доведенная до отчаяния насмешками подсудимого, она грозится и сердце у него вырвать, и шею ему свернуть, однако, когда шериф вновь приводит ее к присяге, она, согласно ремарке автора, «набравшись храбрости», говорит: «Нет, это был не он. Я только со злости так сказала, потому что он меня обидел. Помереть мне сию минуту, если я видела его на лошади»¹⁸. Что вызывает совершенно неожиданную реакцию со стороны Бланко: «Тряпка! Плакса! Попалась так же, как я. Делаешь то, чего никогда не собирались делать»¹⁹.

«Разоблачение Бланко Поснета» – это история о том, как попутал бог. Бог, которого он не признавал, не принимая лицемерных поучений своих сограждан, которому он не хотел подчиняться, пытаясь доказать свою невиновность. Но однажды этот бог явился ему в обличии



Abbey Theatre. Фасад утраченного ныне здания

женщины с кричащим ребенком на руках. Ребенок умер, его спаситель также стоит на пороге смерти, и в этом Бланко видит двойное коварство бога. Так в чем же смысл всего совершившегося с ними?

Драматург играет чувствами своих героев, постепенно обнажая то, чего никогда не увидишь в привычной мелодраме, – психологическую сложность и крайнюю противоречивость человеческой натуры. Каждый из героев этой пьесы делает свой выбор, определяющий его личностную сущность, принимая за ловушку, расставленную богом, то чувство сострадания, которое и становится основой справедливости по Шоу. Финал пьесы – это обещанная с самого начала проповедь, ведь Шоу – моралист. Правда, произносит ее не проповедник Дэниелс, к служителям церкви Шоу всегда относился с подозрением, а его непутевой брат Бланко. «Нет на свете ни зла, ни добра, – утверждает он. – Но, право же, есть нечестная игра, и есть честная игра. Я играл нечестно, но со мной велась честная игра, и теперь я стою за то, чтобы всегда и со всеми игра велась честно»²⁰.

Конфликт «постороннего» со «сплоченным большинством» в финале этой пьесы снят. Ведь духовное обращение происходит здесь не только с Бланко Поснетом, но и с женщиной, шерифом, Фими Эванс, солгавшей во спасение того, кого должна была бы ненавидеть. Веселый парадоксалист и беспощадный скептик Шоу, как выясняется, еще

и неисправимый оптимист. По словам Т. Манна, он не был атеистом, «...ибо благоговел перед животворной силой, затеявшей на земле великий эксперимент с человеком, и искренне хотел, чтобы этот эксперимент богу, несмотря ни на что, удался»²¹.

Появление «Разоблачения Бланко Поснета» на сцене дублинского *Abbey Theatre* – явление столь же закономерное, сколь и удивительное. Ведь написанная по заказу *Irish Literary Theatre* – предшественника *Abbey Theatre* – пьеса Шоу «Другой остров Джона Булля» (1904) руководителем театра У.Б. Йейтсом была отвергнута. А религиозная чопорность и нетерпимость ирландской публики была известна, и конфликт между вышедшим из протестантской семьи Шоу и католическим большинством ирландского зрительного зала казался неизбежным, не говоря уже о сопротивлении Дублинского замка. Возможно, существенную роль здесь сыграли обстоятельства: премьера пьесы Шоу состоялась в августе 1909 г., а в марте того же года в возрасте тридцати семи лет ушел из жизни Джон Миллингтон Синг (1871–1909).

3. Человек с Аранских островов

История становления Синга-драматурга широко известна. Окончив дублинский Тринити-колледж, он путешествовал по Италии, Германии и Франции, намереваясь сделать карьеру литературного критика и журналиста, однако по совету У.Б. Йейтса, с которым встретился в Париже, предпочел культурно развитой Европе один из ее самых отдаленных и забытых уголков. Поездка на Аранские острова (так называется группа скалистых островов, расположенных на Западе Ирландии в Голуэйском заливе) сформирует Синга и как писателя, и как драматурга. Проведя четыре с половиной месяца среди местных рыбаков – людей, почти не затронутых цивилизацией, он увековечит их суровый быт в своей первой книге, которая так и называется «Аранские острова», и одновременно обретет сюжеты для своих будущих драматических произведений. Не отрицая невежества и неразвитости нравственных представлений обитателей Аранов, Синг противопоставит их естественную жизнь с ее знанием древних обычаяев, верностью старинным верованиям «цивилизованной» Европе, уже ставшей заложницей буржуазного прогресса. Столкновение природы и цивилизации и лежит в основе его пьес, действующие лица которых: рыбаки, крестьяне, лудильщики, бродяги, – не находят себе места там, где господствуют корысть и лицемерие. Но позволим себе небольшое отступление.

Во второй части «Постороннего» Камю защитник предупреждает обвиняемого, что суд над ним пройдет быстро – ведь его дело далеко не самое важное на этой сессии, потому что вслед за ним будет рассматриваться дело об отцеубийстве. Однако в ходе перевертыша, который происходит на суде, когда, по словам С. Великовского, «сухие глаза перед гробом матери перетолковываются в черствость нравственного урода, пренебрегшего сыновним долгом; вечер следующего дня, проведенный на пляже и в кино с женщиной, – в святотатство; шапочное знакомство с соседом-сутенером – в принадлежность к уголовному дну; поиски прохлады в тени у ручья – в обдуманную месть кровожадного изверга»²², Мерсо и в глазах присяжных, и в глазах присутствующей на суде публики уже ничем не отличается от того, кто, по словам прокурора, обвиняется в «гнуснейшем из злодяний – убийстве родного отца». И, как утверждает тот же прокурор, соразмерно этой вине его и следует покарать. «Перелицовка заурядной жизни в житие злодея» произойдет и в пьесе Синга, где главным героем (героем с большой буквы) становится отцеубийца.

Место действия пьесы «Удалой молодец – гордость Запада» – тот самый захолустный Запад – запад Ирландии, а точнее, графство Мэйо, откуда и лежит кратчайший путь до Аранских островов. В деревенском трактире, расположенном на пустынном берегу океана, поздним вечером появляется незнакомец – «тщедушный молодой человек, очень утомленный, запуганный, весь в грязи». Пришелец признается, что совершил преступление и пытается скрыться от полиции. Посетители трактира гадают, какое же преступление он совершил? Выясняется, что убил, и не кого-нибудь, а собственного отца. Реакция окружающих на подобное признание оказывается довольно неожиданной. «Храбрость дороже золота в пустынных местах, а человек, который убил отца, не испугается и самого сатаны, если встретит его на бульварах ада», – замечает один из посетителей трактира. В ответ на что Кристи Мэгон – так зовут молодого человека – «расцветает от неожиданности и торжества» и восклицает: «О, слава всевышнему!»²³.

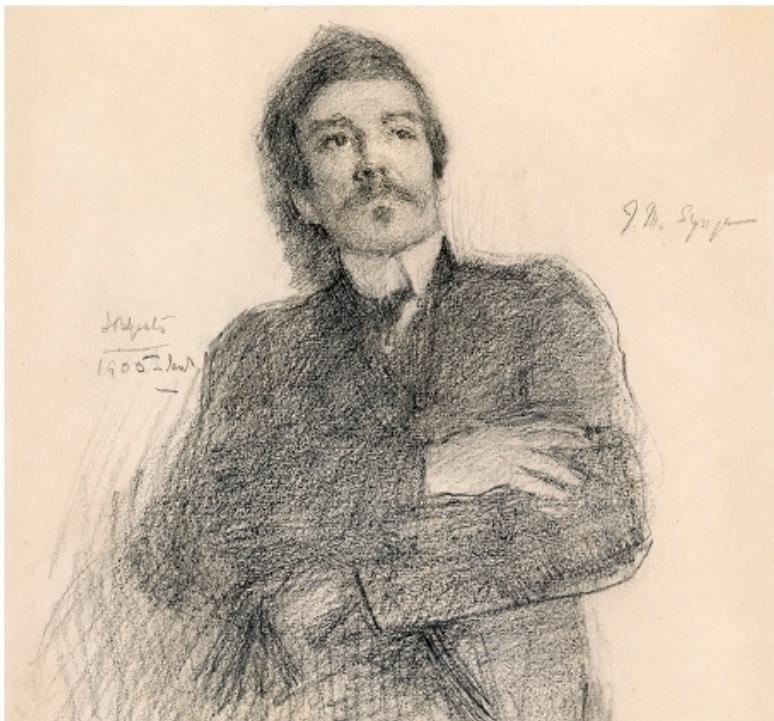
Сомнений нет! Перед нами еще одна «богохульная» пьеса, написанная за два года до жестокой мелодрамы с проповедью Шоу. Правда, Бланко, ведя нечестную игру с богом, неожиданно обретает его в своей душе. Что касается героев Синга, – то они, напротив, добропорядочные христиане, которые и отцов-то убивают исключительно «с помощью божьей». («Да, с помощью божией, убил, и да спасет его святая богородица».) В глазах дочки трактирщика Пэгин незнакомец «умен, как

царь Соломон», поэтому она просит отца оставить его при трактире работником. И, несмотря на протесты богообязненного жениха Пэгин – Шоона, отцеубийца с благословения отца девушки остается с ней один на один на всю ночь.

За считаные минуты и прямо у нас на глазах дрожащий от страха и ничем не примечательный Кристи Мэгон превращается в настоящего героя. И хотя Кристи честно признается, что до того, как он убил своего родного отца, никто во всей Ирландии и не знал, какой он замечательный человек, окружающие считают, что пришло для него время «получить на земле свою полную меру счастья». В результате обретший, наконец, и дом, и очаг, и почет, и славу Кристи Мэгон сокрушаются только об одном: «...почему же я, дурак, не догадался прихлопнуть своего родителя раньше!»²⁴.

Вступив на территорию черного юмора, драматург попадает в царство абсурда. Правда, абсурд этот – не только результат талантливо выстроенных сюжетных ситуаций, он укоренен в обычаях и нравах тех людей, среди которых довелось жить Сингу, и о которых он писал: «У жителей Запада... есть такое чувство, что человек совершаet злодейство под влиянием страсти, столь же неотразимой, как морской ураган. Если человек убил своего отца и уже замучен раскаянием, им кажется излишним вдобавок к этому тащить его на виселицу. Такой человек, говорят они, будет смирен и безопасен до конца своих дней, и если вы скажете, что казнь необходима для устрашения других, они возразят вам, что кто же станет убивать отца, если может обойтись без этого?»²⁵. Справедливости ради надо сказать, что замученным раскаянием Кристи совсем не выглядит. Напротив, избавившись от тиарии отца, собиравшегося женить его на старой бабе, когда-то кормившей его своей грудью, он обретает все, о чем мог лишь мечтать: почет, поклонение, любовь, а главное, самоуважение и внутреннюю силу. Ведь теперь он – победитель спортивных состязаний, в него влюблена первая деревенская красавица, по меткому выражению К.И. Чуковского, «поклонницы увиваются за модным убийцей, словно театральные психопатки за тенором»²⁶. Он – человек-сенсация, герой Западного мира. Однако эйфория Кристи окажется недолгой.

К.И. Чуковский – переводчик и комментатор этой пьесы – определяет метод Синга как абсурд, заметив, что «вся пьеса есть собрание эпизодов, где каждому жесту и слову людей дана обратная психологическая мотивировка, т.е. противоположная той, какую ожидаешь от них»²⁷.



Дж.Б. Йейтс. Портрет Дж.М. Синга. 1905

И действительно, персонажи пьесы все время нарушают привычные моральные стереотипы: отец, уходя на всю ночь на поминки, чтобы напиться до беспамятства, оставляет свою dochь в обществе проходимца с большой дороги, а сама dochь, мгновенно забыв о женихе, с которым только что обсуждала будущую свадьбу, готовится связать свою жизнь с опасным незнакомцем. Герои Синга гордятся тем, что противно человеческой природе: один – Кристи – похваляется тем, что убил своего отца, другая – вдова Квин, – что «уговорила» ржавым заступом своего мужа. Язык пьесы полон веселого и бескураживающего богохульства. Например:

«С а р а. Извините, пожалуйста, это вы убили своего отца?
К р и с т и. Я, и да поможет мне бог»²⁸.

При всем том стихия черного юмора не заглушает у Синга лирической стихии. Отцеубийство – знак человека, отпавшего от мира, но еще не осознавшего своего глобального одиночества среди людей. Герой признается, что пришел в эту деревню «с пустотой в сердце», ему кажется, «что он одинок во всем мире». Он готов к покаянию и наказанию, но неожиданным образом отцеубийство становится для него пропуском в сообщество людей, где он впервые в жизни оказывается

первым среди равных. Ведь он совершил то, о чём большинство и помыслить-то боится.

Переломным моментом действия становится появление старика Мэгона, разбитая голова которого свидетельствует о том, что удар, нанесенный Кристи, оказался слишком слабым. Разгневанный отец жаждет расправы над сыном и одновременно «с некоторой гордостью показывает свою голову, всю в бинтах и повязках». Его рана – своего рода выигрышный билет, возможность выделиться, произвести впечатление на окружающих.

Естественно, что появление отца оборачивается для Кристи страшным разочарованием, угрозой потерять все, что он чудесным образом обрел. Доведенный до отчаяния предательством своей возлюбленной и насмешками отвернувшейся от него толпы, развенчанный герой решает доказать, что они не зря вознесли его на вершину славы, и снова опускает свой заступ на голову отца. Однако на этот раз реакция окружающих оказывается противоположной той, с которой все когда-то начиналось. Став свидетелями преступления, они не хотят нести за это никакой ответственности, поэтому Кристи хватают, вяжут, вчерашняя возлюбленная прижигает ему ноги куском горячего торфа, чтоб не убежал. Не миновать ему виселицы, говорят обступившие его крестьяне. Но и на этот раз незадачливого отцеубийцу спасает крепкий череп старика Мэгона, теперь уже возмущенного расправой над его сыном. С любовью и уважением смотрит он на Кристи и, покидая деревню, говорит: «...а мы с моим сыном пойдем своей дорогой, и то-то будут нас любить и угощать, слушая наши рассказы о том, какие вы все подлецы и сколько у вас дураков!»²⁹.

Каких только интерпретаций не претерпела в дальнейшем эта пьеса! В ней видели намек на столкновение старой и новой, нарождающейся Ирландии, конфликт поколений в самом широком смысле слова («...оглядывая зал в день последнего прогона, я говорил себе: “Полным-полно отцов – и так мало сыновей”», – писал Г. Аполлинер о парижской премьере этой пьесы³⁰), вариацию на тему эдипова комплекса, и даже ассоциировали имя героя – Кристи с именем Христа. Тем не менее, нельзя не заметить, что главный вопрос в драме Синга не подразумевает однозначного ответа: кем становится Кристи в finale этой пьесы – потенциальным убийцей или же человеком, осознавшим границы своей воли. Ведь именно эта пьеса, где изображена патриархальная сельская Ирландия, заставит Синга осознать, что естественные

понятия людей не есть еще нравственные понятия, что природа нуждается в цивилизации, и нет такой почвы, которая могла бы закрыть собою всю бездну бытия. В своей последней пьесе «Дейрдре – дочь печалей» он обратится к ирландской мифологии, а его смерть, последовавшая в том же 1909 г., будет оплакана Ирландией как величайшая национальная потеря.

4. Возвращение на круги своя

В пьесах Синга, как и в самой Ирландии, редко увидишь солнце (не случайно его первая пьеса называется «В сумраке долины»), но стихии земли, воды и воздуха не только создают неповторимую атмосферу действия его произведений, но становятся их важными сюжетными мотивами. Человек – перекати-поле, порывом ветра унесенный в бережное пространство дороги, – один из излюбленных героев драматурга. Уже в первой пьесе «В сумраке долины» появляется персонаж по имени Бродяга. Странствующие лудильщики и бездомные нищие являются действующими лицами пьес «Свадьба лудильщика» и «Источник слепых». Драматург показывает, как человек дороги вырывается из тенет общепринятой морали, отвергает навязанные ему догмы. А если и пытается пойти на компромисс, то, как правило, терпит поражение. «Они бродят по стране, нигде не пуская корней, noctуют под открытым небом или в палатке, работают ровно столько, чтобы заработка хватило на ближайший день – на еду и кружку пива, не питают уважения ни к собственности, ни к религии, ни к общепринятой морали»³¹, – слова эти, когда-то сказанные В.А. Ряполовой о персонажах пьесы Синга «Свадьба лудильщика», имеют самое прямое отношение и к героям пьесы Брайана Фрила «Целитель» (1979).

Один из самых известных сегодня в мире ирландских драматургов – Брайан Фрил (1929–2015) – нередко работал в жанре пьесы, построенной на воспоминаниях, где герои раскрываются не в действии: через поступки и решения, столкновения и споры, – а через монологи. Так, в «Целителе» одна и та же история рассказана от лица трех персонажей: Фрэнка Харди – странствующего ирландского целителя, его жены Грейси и антрепренера Тедди. Рассказы эти следуют один за другим и обретают психологический объем не только за счет всякий раз новых подробностей и уточнений, а порой и прямо противоположной интерпретации одних и тех же событий, но, прежде всего, за счет глубоко индивидуального проживания героями того, что с ними уже произо-



Брайан Фрил. Фото Б. Хэнви. Фрагмент

шло. А поскольку «память прихотлива, как поэзия», представленные драматургом факты – это еще и провокация по отношению к зрителям, которым предстоит самостоятельно решать, чье мнение заслуживает наибольшего доверия. Тем более, что вопросы к автору возникают с самого начала.

Что становится отправной точкой развития событий в этой пьесе: воспоминания героев о доме и родителях, их теперь уже далекой молодости или длинный ряд причудливых названий уэльских и шотландских деревень, которые, как молитву, повторяет каждый? Настоящее – дитя прошлого, а потому это прошлое, пусть порой и превратно истолкованное, не отпускает персонажей. Аберардер-Кинлохберви, Лланфайтли-Лланфехелл, Кинкардин-Кинросс, Лохкаррон-Лохлигелли, Инвергордон-Кинлохберви, как стихи или магическое заклинание, повторяют они названия тех мест, которым суждено было стать вехами их жизни. Здесь они начали свой необычный бизнес, здесь похоронили мертворожденного ребенка Грейс и Фрэнка, здесь, в методистской церкви Лланблетиана за неделю до Рождества произошло чудодейственное исцеление десяти крестьян, – быть может, главное событие в их жизни.

Уже в первом монологе Фрэнка, который открывает эту пьесу, возникает тема дома и дороги. По словам Фрэнка, они колесили по Уэльсу и Шотландии, очень редко останавливались в Англии, потому что

Тедди и Грейси – англичане, и никогда не заезжали в Ирландию, ведь он сам – ирландец. Перед нами герои, оторванные от родной почвы. Возвращение домой не сулит им ничего, кроме унижения и боли. Фрэнк приезжает в Ирландию только один раз для того, чтобы похоронить свою мать. Грейс, вернувшись, в очередной раз ссорится с отцом и навсегда расстается с родным домом. Их воспоминания о прошлом не согреты теплом домашнего очага. Только древние названия кельтских деревень говорят об их корнях, давно уже оборванных.

Оригинальное название пьесы Фрила «Целитель верой» (*Faith Healer*) изначально несет в себе неразрешимую загадку. Исцелять верой, что это – дар божий или шарлатанство? Как признается Фрэнк, в девяти из десяти случаев у него ничего не выходило. Бесчисленное количество вопросов, задаваемых героем и себе, и публике: «Случайность ли все это? Искусство? Заблуждение? Мания? Какой именно силой я обладаю? Могу ли я вызывать ее произвольно? Когда и как? Служу ли я этой силе? Часть ли она моей способности наделять людей верой в меня или благодаря мне они сами обретают силу исцеляться, уверовав в исцеление? Могу ли я исцелять без веры? Но веры во что? В меня самого? В возможность исцеления? В веру?»³², – остается без ответа.

Вопросы веры и безверия занимают существенное место в истории о постороннем. У Камю одержимый религиозным порывом следователь, возмущенный неверием Мерсо, срывает со стены распятие, требуя, чтобы обвиняемый раскаялся и поверил в то, что Христос умер за него. На Мерсо это не действует, и в беседе со священником он недвусмысленно дает понять, что не собирается тратить на бога оставшееся у него время.

Фрэнк Харди в пьесе Б. Фрила свои взаимоотношения с богом также решительно не хочет обсуждать. Но вопросов от этого меньше не становится. Кто он – посредственный актер, как утверждает его антрепренер Тедди, или святой? Он берет на себя смелость творить чудеса, исцелять верой. Верой в кого? В самого себя? Или оба они, исцеляющий и исцеляемый, нуждаются в посредничестве бога? На протяжении всей пьесы герой мучительно ищет ответа в себе самом. Ведь посторонний, как писал когда-то Ж.-П. Сартр, – это еще и «я сам по отношению к себе, иными словами, это человек как природное существо, поставленный перед лицом собственного сознания: “Посторонний – это тот, кто, в иные мгновения, является нам в зеркале”»³³. Поэтому и сама отчасти добровольная смерть Фрэнка (он не бежит от опасности, а играет с ней)

становится для него счастливым избавлением от этого застарелого внутреннего спора.

«Идет ветер к югу, и переходит к северу, кружится, кружится на ходу своем, и возвращается ветер на круги своя» (Еккл. 1:6). Этой библейской фразы нет в тексте пьесы, хотя она очень точно выражает смысл того, что происходит. Тем более, что христианская символика и мифология нередко используются драматургом. Финальное возвращение Фрэнка Харди в Ирландию – это логичное завершение его жизни там, где она когда-то начиналась. И одновременно это – вызов судьбе, попытка потягаться с самим роком.

Прибыв в графство Донегол и остановившись в пабе при въезде в деревню Баллибег (постоянное место действия в пьесах драматурга), герои застают там четырех молодых людей, местных фермеров, задержавшихся после недавнего свадебного торжества. Проведенная в их обществе ночь возвращает Фрэнку давно уже утраченное чувство радостного единения, вдохновение и веру, на волне которой, несмотря на длинную полосу предшествующих неудач, он берется исцелить их парализованного друга. «Мы гуляли всю ночь, – вспоминает Фрэнк. – Пили за здоровье хозяина, утверждавшего, что знал моего отца, а позже, ближе к утру – что они были близкими друзьями. Пили за Тедди и Грейси. Пили за мое возвращение. За палец Донала. Пили за отбывшего жениха и его мужскую силу. За невесту и ее будущее потомство. За богатый урожай – за овес, за пшеницу, за ячмень. За каждый сентябрь и за каждый урожай, за все урожаи и за все, что созрело для жатвы. Дионисийская ночь. Вакханалия. Безумная, избыточная ирландская ночь, когда намеренно отбрасываются все приличия»³⁴. Драматург недвусмысленно указывает на то, что время действия финальной сцены пьесы – это начало сентября – пора праздника урожая и одновременно – кровавой жертвы, разрывания на куски, погребения и нового рождения бога.

Разгоряченные винными парами фермеры, обнадеженные тем, что целителю удалось излечить палец одного из гостей, привозят к нему своего покалеченного друга. И хотя Фрэнк заранее знает, что чуда на этот раз не произойдет, а хозяин паба предупреждает его о жестоких нравах местных жителей, он решает принять свою судьбу и сознательно идет ей навстречу: «Пока я шел к ним и когда я принес им себя в жертву, тогда, и только тогда, я ощущал, что действительно вернулся домой. Тогда впервые я не почувствовал парализующего ужаса. И смолкли

сводящие с ума вопросы. Тогда, наконец, я отрекся от случайности»³⁵, – заключает Фрэнк Харди свой рассказ.

Герой Фрила – далеко не идеальный человек – принимает на себя отчаяние тех, которые уже не верят в возможность излечения, равнодушие тех, кто исцелен, и жестокость тех, кто готов убить за неудачу. Единственная цитата из Евангелия – Фрэнк вспоминает свою мать, которая, выпекая хлеб, обычно пела: «Ибо велика ваша награда на небесах», – лишь подтверждает христианскую мифологему, лежащую в основе этой пьесы. «Радуйтесь и веселитесь, ибо велика ваша награда на небесах: так гнали и пророков, бывших прежде вас» – звучит эта фраза из Нагорной проповеди в Евангелии от Матфея (5:12).

5. Север против юга

Пьеса Мартина МакДонаха «Палачи» (2015) существенно отличается от всего написанного им ранее. Как известно, локация очень многое определяет в произведениях МакДонаха, ведь не случайно он так часто выносит место действия в названия своих сценариев и пьес, будь то «Королева красоты из Линэна», «Калека с острова Инишмаан», «Залечь на дно в Брюгге» или «Три билборда на границе Эббинга, Миссури». В «Палачах» принципиальным для драматурга является указание на промышленный север Англии, графство Большой Манчестер, поскольку два пришельца, два посторонних в этой пьесе – Хеннесси и Муни – прибывают сюда с юга, из Лондона. Их первым репликам драматург предпосылает ремарку «с лондонским акцентом». Манера речи – это то, что их объединяет, и одновременно выделяет из числа прочих.

Время действия пьесы даже в большей степени, чем место, определяет ход ее событий. В первой сцене это 1963 г., и поначалу нам это ничего не говорит. Начиная со второй сцены, все действие разворачивается в течение двух дней 1965 г., и тогда все становится понятно. Закон 1965 г. установил в Великобритании мораторий на смертную казнь сроком на пять лет. Таким образом, первая сцена – своего рода пролог, где завязываются нити будущего действия.

Перед нами тюремная камера, здесь казнят заключенного, казнят по закону и во имя справедливости. Правда, осужденный Хеннесси отчаянно сопротивляется и до конца не признает своей вины. Он утверждает, что никогда и не был в этом самом Норфорке, где произошло убийство молодой женщины, за которое он должен расплатиться. Что касается палача – Гарри Уэйда – то он убежден и в вине заключенного, и в правоте

закона. Главное, грамотно исполнить свое дело (казнить через повешение) и доказать, что он «ничуть не хуже этого проклятого Пьерпойнта» – его главного соперника и конкурента.

В «Палачах» почти нет места знаменитому юмору МакДонаха, комическому перевертышу, когда не знаешь, то ли смеяться, то ли плакать над парадоксальной сущностью человеческой природы. Или, по крайней мере, чернота этого юмора не оставляет места для улыбки. В «Постороннем» Камю мы не увидим казни осужденного, ведь Мерсо уже пережил ее в процессе ожидания. Герои Шоу и Синга счастливо избегают того, чтоказалось неизбежным. МакДонах не стесняется: осужденного вешают прямо на сцене, и это значит, что на этот раз речь пойдет о вещах в высшей степени серьезных.

Единственный намек на Ирландию в «Палачах» – это «Гиннесс», который, как выясняется, не пьет главный герой. Однако ирландский след здесь нетрудно обнаружить. Начиная со второй сцены, место действия пьесы – это паб, посетители которого не слишком отличаются от завсегдатаев кабачка Майкла Флаэрти в «Удалом молодце – гордости Запада». Правда, хозяин паба на этот раз персона примечательная – это главный палач Олдема – Гарри Уэйд, или, вернее, бывший палач, так как смертная казнь только что отменена. По сравнению с аборигенами Западной Ирландии – наивными дикарями и чудаковатыми циниками, своеобразная свита палача – выпивохи из его паба – выглядят куда менее привлекательно. Туповатые, грубые, склонные к сквернословию, они подражают Гарри, который не жалеет бранных слов даже в адрес своей пятнадцатилетней дочери. По словам родителей, Ширли не красавица, склонна к меланхолии, не уверена в себе и болезненно застенчива. Это не Пэгин Майк, которая решительно рулит своей судьбой, хоть и оказывается в финале в тупике («Ah, я несчастная! Я потеряла его, я потеряла его навсегда. Он ко мне никогда не вернется, – единственный ирландский герой!»³⁶). Но и простушке Ширли отведена в этой пьесе весьма существенная роль.

Завязкой действия становится появление в этом пабе незнакомца, Муни, о котором известно только то, что он прибыл из Лондона и готов остановиться здесь на несколько ночей. Таинственный пришелец интригует посетителей, он не похож на окружающих, да и цель его визита остается непонятной. Тем более, что, обидевшись на хозяйку паба, попытавшуюся выяснить, кто он такой, таинственный незнакомец исчезает, не простившись. Правда, прихватив с собой затюканного отцом

подростка – Ширли – под предлогом, что отвезет ее в больницу на свидание с подругой, а затем прогуляется по городу, на что не избалованная мужским вниманием девочка тут же соглашается.

Уже в прологе к пьесе определяются две линии ее сюжетного развития. Одна связана с невинно осужденным и казненным Хеннесси, другая – с соперничеством двух главных палачей города – Гарри Уэйда и Пьерпойнта. Ведь именно сравнение с Пьерпойнтом заставляет Гарри, всегда молчавшего о своем деле, согласиться дать интервью журналисту местной газеты в связи с отменой смертной казни.

Наиболее болезненным моментом в этом интервью становится упоминание о судебных ошибках. Как чувствует себя человек, казнивший невиновного, пытается понять юный журналист Клегг. Например, Хеннесси, вина которого не была доказана. Но Гарри целиком и полностью уверен в справедливости закона. «Главное, что я помню про Хеннесси, он был настроен против людей, которые живут здесь на севере, чего я не люблю»³⁷, – признается он. И даже упоминание о том, что в Норфолке год спустя после казни Хеннесси произошло еще одно точно такое же убийство, не убеждает главного палача Олдэма в невиновности того, кого он так быстро и грамотно казнил.

Особенность затеянной автором с публикой игры на этот раз заключается в его решительном нежелании давать однозначные ответы на возникающие по ходу действия вопросы. Все в этой пьесе словно окутано туманом. Кто такой Муни? Зачем он прибыл в этот город? Какова его цель? Что он хочет доказать? Не вызывает сомнений лишь одно – его роль провокативна, он посторонний, он другой, и пришел, чтобы сеять сомнения, ворошить память, как инспектор Гул в пьесе Дж.Б. Пристли «Инспектор пришел», который то ли был, то ли не был, то ли инспектор, то ли нет. Правда, в реальности Муни сомневаться не приходится. И, тем не менее, перед нами не характер и не тип. Он лишен биографии, его индивидуальные качества не прописаны, а намечены автором эскизно, и, как бы нам того ни хотелось, он так и не откроет правду о себе.

Случай Муни дает нам право вновь вспомнить о Камю. В «Постороннем» Мерсо у себя в камере находит обрывок старой газеты, где напечатан случай из уголовной хроники. Приведем текст полностью: «Некий чех уехал из своей деревни, надеясь нажить себе состояние. Он действительно стал богатым и через двадцать пять лет вернулся на родину с женой и ребенком. Его мать и сестра содержали в родной



Мартин МакДонах

деревне гостиницу. Желая сделать им приятный сюрприз, он, оставив жену и ребенка в другой гостинице, явился к матери. Она не узнала сына. Шутки ради он вздумал снять номер. Он показал свои деньги. Ночью мать и сестра убили его молотком и, ограбив, бросили тело в реку. Утром пришла жена и, ничего не зная, открыла, кто у них остановился. Мать повесилась, сестра бросилась в колодец»³⁸. (В том же 1942 г. Камю воплотит этот сюжет в своей пьесе «Недоразумение».) Размышляя над взволновавшей его историей, невероятной, с одной стороны, и естественной, с другой, Мерсо приходит к заключению: «Во всяком случае, я считал, что этот чех в какой-то степени получил по заслугам: зачем было ломать комедию?»³⁹.

Не вызывает сомнений, что Питер Муни приходит в паб бывшего палача Гарри именно для того, чтобы «ломать комедию». Немного ясности в затеянную им игру вносит бывший помощник палача Сид Армфилд, когда-то уволенный по милости своего шефа и теперь решивший сбить спесь с кичащегося своей популярностью Уэйда. Он приводит Гарри доказательства того, что Хеннесси был невиновен, и внушает ему мысль об опасном незнакомце, который как-то связан с Хеннесси и собирается отомстить за него Уэйду. Желая окончательно запугать Гарри, он показывает ему фотографии, которые якобы уличают Муни в

реальном преступлении – нападении на женщину. На фоне таинственного исчезновения Ширли это действительно выглядит зловеще.

Связь между Сидом и Муни очевидна, правда, кто кого нашел и решил использовать в своих целях, остается неизвестным. Каждый из них ведет свою игру, не всегда поддающуюся логичным объяснениям. Например, зачем Муни, вначале требовавший, чтобы Сид сознался Гарри в своей лжи, затем вдруг сочиняет свою собственную, еще более кривокладную историю? Он рассказывает Сиду, что запер Ширли в гараже, поставив ее с петлей на шее на упаковку пшеничных хлопьев, так что один неверный шаг может стоить ей жизни. Ну а поскольку рассказ это совпадает с исчезновением никому ни о чем не сказавшей Ширли, в него, естественно, трудно не поверить.

Как и всегда, исход затеянной автором игры определяется выбором героя. «В паб? В гараж? Домой?», – решает Муни, словно рыцарь на распутье. На самом деле выбор уже сделан, иначе зачем ему было приезжать в этот далекий, ничем не интересный город, да еще в день отмены смертной казни. У него есть доказательства невиновности Хеннесси, и он, как и юный журналист Клегг, силится понять, что чувствует человек, казнивший невиновного.

Его вторичное появление в пабе вызвано желанием подразнить, поиграть с человеческой природой. Собственно, все, что он говорит, – чистая правда. В этом-то и заключается затеянная им игра. Он приводит доказательства невиновности Хеннесси и утверждает, что никак не связан с преступлениями, которые ради красного словца приписал ему Сид Армфилд. Он открыт перед ними, и именно это обрекает его на поражение. Муни обвиняют в похищении Ширли и, надеясь узнать, где она находится, жестоко пытают, а затем и вешают. И хотя смерть его случайна – стул, на котором с петлей на шее стоит спрятанный за занавеской Муни, опрокидывается в тот момент, когда Гарри выясняет отношения с навестившим его Пьерпойнтом, – для автора такой финал закономерен. И даже появление под занавес живой и явно похорощившей Ширли не дает разрядки этой сюжетной ситуации. Бывших палачей не бывает, система правосудия порочна, люди заражены бессмысленной и разрушительной жестокостью, – говорит нам драматург. Единственный герой, попытавшийся стать альтернативой этому сообществу, загигрался и оказался его жертвой.

Почему посторонний не уходит? Почему он сдается на милость победителей? Ведь его нелепая гибель ничего не изменила в этом мире.

В finale пьесы мы видим счастливых родителей, наконец-то, обретших свое повеселевшее и раскрепостившееся чадо, и двух палачей, главного и его помощника, которые, как ни в чем не бывало, прибирают труп повешенного Муни. Ответ, как всегда, мы находим у Камю. «Стыдно быть счастливым одному.., – говорит журналист Рамбер, случайно оказавшийся в зачумленном городе и пытавшийся из него выбраться. – Я раньше считал, что чужой в этом городе и что мне здесь у вас нечего делать. Но теперь, когда я увидел то, что видел, я чувствую, что я тоже здешний, хочу я того или нет. Эта история касается равно всех нас»⁴⁰.

Выявление единых тематических мотивов и стилевых особенностей в драматургии ирландских авторов разных эпох и поколений отнюдь не проникнуто стремлением привести их к общему знаменателю в решении темы «постороннего». Ведь, как писал когда-то один из столпов отечественной компаративистики В.М. Жирмунский, «сравнение не уничтожает специфики изучаемого явления (индивидуальной, национальной, исторической); напротив, только с помощью сравнения, т. е. установления сходств и различий, можно точно определить, в чем заключается эта специфика»⁴¹. Не лишним представляется и его замечание о том, что «сравнение относится к области методики, а не методологии: это методический прием исторического исследования, который может применяться с разными целями и в рамках разных методов, однако является необходимым для любой исследовательской работы в области исторических наук»⁴².

История «постороннего», в каком бы виде она ни подавалась, как правило, базируется на таких понятиях, как «абсурд», «жертва», «судилище» и «казнь». Не только в повести А. Камю, но и во всех рассмотренных нами случаях герой стоит перед лицом выбора, который совершается в пределах тех параметров человеческого существования, где речь идет о жизни и смерти. Посторонний нарушает и разрушает фарисейские устои существующего уклада. Он готов умереть за правду, «дабы побить карты служителей кривосудия, убедивших себя в нерушимости принципов, которые им поручено охранять»⁴³. Принципиальное неверие и отрицание бога известными нам персонажами не отменяет новозаветных параллелей в коллизии о постороннем. Как и Христа, их казнят по бездущию и лицемерию судей. Казнят на рассвете, которого так боится Мерсо («“Они” приходят на рассвете – я это знал. И в общем, я все ночи ждал рассвета. Я никогда не любил, чтобы меня заставали врасплох»⁴⁴) и о котором так поэтично вспоминает Фрэнк Харди («Стояло

сентябрьское утро, только рассвело. Небо было оранжевого оттенка, и все источало тихий свет, словно каждый камень и каждый предмет сознавали свою отдельность и были собой довольны»⁴⁵). Разнообразие стилевых приемов и жанровых конструкций, использованных драматургами, от притчи до психологической драмы, от пьесы-исповеди до гротеска, не исключает единства тематических мотивов. Посторонний – это человек перед лицом мира, где не во что верить, где все позволено и все неважно. Но одновременно он и борец с абсурдом. Ведь, согласно Камю, абсурд обретает смысл, лишь когда с ним не соглашаются.

¹ Сартр Ж.-П. Объяснение «Постороннего»: эссе // Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. С. 100.

² Там же. С. 92.

³ Там же. С. 93.

⁴ Там же. С. 95.

⁵ Камю А. Избранное. М.: Радуга, 1988. С. 11.

⁶ Там же. С. 92.

⁷ Ибсен Г. Собр. соч. В 4 т. Т. 3. М.: Искусство, 1957. С. 540.

⁸ Там же. С. 602, 603.

⁹ Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века. М.: Наука, 1979. С. 15.

¹⁰ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. С. 268–26.

¹¹ Шоу Б. Избранные произведения в двух томах. Т. 2. М.: Художественная литература, 1956. С. 97.

¹² Там же. С. 101.

¹³ Там же. С. 110.

¹⁴ Там же. С. 104.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же. С. 116.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. С. 118.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же. С. 122.

²¹ Манн Т. Собр. соч. В 10 т. Т. 10. М.: Художественная литература, 1961. С. 454.

- ²² Великовский С. «Проклятые вопросы» Камю // Камю А. Избранное: Повести. Роман. Рассказы и очерки. Минск: «Народная асвета», 1989. С. 9.
- ²³ Синг Д.М. Герой. Петроград, 1907. С. 55.
- ²⁴ Там же. С. 79.
- ²⁵ Там же. С. 19–20.
- ²⁶ Чуковский К.И. Синг и его «Герой» // Синг Д.М. Герой. С. 14.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ Синг Д.М. Герой. С. 85.
- ²⁹ Там же. С. 182.
- ³⁰ Бретон А. Психопаты шутят. Антология черного юмора. М.: Алгоритм, 2008. С. 233.
- ³¹ Ряполова В.А. О пьесах Джона Синга // Западное искусство. ХХ век. М.: Наука, 1978. С. 234.
- ³² Фрил Б. Целитель. Перевод Марка Дадяна // Иностранный литература. 2007, № 11. С. 151.
- ³³ Сартр Ж.-П. Объяснение «Постороннего»: эссе. С. 95.
- ³⁴ Фрил Б. Целитель. С. 155.
- ³⁵ Там же. С. 179.
- ³⁶ Синг Д.М. Герой. С. 184.
- ³⁷ МакДонах М. Палачи. Перевод Павла Шишина. https://theatre-library.ru/files/m/mcdonagh/mcdonagh_10028.pdf
- ³⁸ Камю А. Избранное: Повести. Роман. Рассказы и очерки. С. 81.
- ³⁹ Там же.
- ⁴⁰ Камю А. Избранное: Повести. Роман. Рассказы и очерки. С. 266.
- ⁴¹ Жирмунский В.М. Проблемы сравнительно-исторического изучения литературы. Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. – Т. XIX. Вып. 3. М., 1960. С. 178.
- ⁴² Там же.
- ⁴³ Великовский С.И. В поисках утраченного смысла. Очерки литературы трагического гуманизма во Франции. М.: Худож. лит., 1979. С. 202.
- ⁴⁴ Камю А. Избранное: Повести. Роман. Рассказы и очерки. С. 102.
- ⁴⁵ Фрил Б. Целитель. С. 178.